



ANGEL RAMA

ONETTI: EL ENCLAUSTRAMIENTO
DEL MAESTRO

Hace ya diez años —exactamente desde *Juntacadáveres* (1964)— que el maestro de la narrativa latinoamericana, Juan Carlos Onetti, no da a conocer niuguna obra mayor y sólo entrega, espaciadamente, como dejándolos escapar de su hosco reducto montevideano, alguns textos breves: *La novia robada*, en 1968¹, ahora esta “nouvelle” *La muerte y la niña*². Mientras se suceden las reediciones de sus títulos anteriores, aparece una caótica edición de *Obras completas*³, son rescatados sus inéditos de juventud⁴, se acumula la bibliografía crítica⁵, él guarda silencio. Sólo algunas frases desganadas en unas pocas entrevistas que siempre parecen haberle sido arrancadas, alguna declaración ocasional, algún raro texto crítico⁶, permiten saber que escribe despaciosa y discontinuamente una larga larga novela, que ha estado enfermo, que sobre él planea cada vez más obsesivamente el encierro, el silencio,

¹ Aparecido por primera vez en *La novia robada y otros cuentos*, Buenos Aires, CEDAL, 1968, reeditado separadamente en *La novia robada*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 1973, con un reportaje a Onetti de Roberto Piglia.

² *La muerte y la niña*, Buenos Aires, Corregidor, 1973.

³ *Obras completas*, México, Aguilar, 1971. Edición y prólogo de F. Rodríguez Monegal.

⁴ *Tiempo de abrazar y los cuentos de 1933 a 1950*, Montevideo, Arca, 1974, precedido de “Onetti antes de Onetti” por el compilador Jorge Ruffinelli.

⁵ La más reciente compilación crítica sobre la obra del maestro uruguayo en *Onetti*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1973, selección de Jorge Ruffinelli.

⁶ “Semblanza de un genio neoplatense”, en *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Paidós, 1972, recopilación de Jorge Lafforgue. Es un texto crítico de Onetti sobre Roberto Aré: ensayo para presentar la traducción italiana de *Los siete locos*.

el escepticismo, la anorexia, incluso la tentación del suicidio.

Si nunca fue un escritor profesional, ahora lo es aún menos. Si sólo lo encendió, a ráfagas, la pasión del amor y la del arte, levantándolo en vilo por encima de su arraigada incredulidad, ahora ellas parecen asordinadas: un fénix menos frecuente de lo que Fry creía. Carente de esas otras palancas psicológicas (afán de poder, apetito de la gloria, atracción exhibicionista, fe en el servicio social de la literatura) que siguen alimentando a ciertos escritores cuando el fuego único del arte pierde fuerzas, él no ha hecho sino ahondar su encierro. Encerrado en su destartalado apartamento ausente de todo afán de comodidad o pulcritud burguesa, en el trato de un círculo reducido de personas, en incesantes lecturas donde la literatura trivial ocupa considerable puesto, en una ensoñación que le acompaña desde la adolescencia y que el alcohol contribuye a exacerbar, en una interrogación desconfiada con la propia escritura narrativa.

Desde allí va entregando textos enigmáticos, discordes o aún inconexos, que son testimonios del Tiempo. Aquel "nosotros los notables" que apoyaba el punto de vista narrativo de sus cuentos sanmarianos, ha dado paso al "nosotros los ancianos" y si la materia es la misma y es la misma temática y son los mismos personajes de sus obras anteriores los que reencontramos en sus últimos escritos, la modificación operada en el ángulo de visión los ha alterado sustancialmente, ha sacudido las estructuras literarias, ha impuesto la discordia dentro de la escritura. Estos textos marcan el avance de Juan Carlos Onetti por sus sesenta años, a la mitad de los cuales está hoy. Y es ahora, desde su enclaustramiento voluntario, que se filtran extrañas confesiones personales, fantásticas visiones, chirriantes trasmutaciones de su reino literario.

Como aquel lector que decidió vivir y morir dentro de *A la recherche du temps perdu*, porque al fin de cuentas era un universo tan real e inagotable como la mera realidad y se encerró en su casa con los tomos de Proust hasta el fin de sus días, Juan Carlos Onetti está viviendo dentro del universo literario que él fue creando: habita Santa María, dialoga con sus personajes, cuenta va no solo sino

conjuntamente con sus criaturas las nuevas historias de esa vida en común, deambula por la ciudad y la Colonia, medita sin cesar en el significado del mundo donde se encuentra.

Para lograr este imbricamiento de autor y criaturas narrativas les ha conterido parejamente a todos una textura casi fantasmal, borrando los límites y rigores de la realidad cotidiana, liberando a las acciones de las pretendidas leyes psicológicas. Es un universo que está a la búsqueda de su esencia, no de su historia, con lo cual se estatuye un clima fantasmagórico propicio a insólitas mutaciones, como un paisaje onírico que ya no puede explicarse por sus meros componentes sino por la escondida carga simbólica que anida en ellos y que autoriza una segunda lectura radicalmente discordante con la aparential. Dentro de ese paisaje el novelista asciende a personaje, se disfraza como sus criaturas sanmarianas, también se desnuda como ellas. Estoy pensando en el Rembrandt de la vejez, vistiéndose con suntuosos atavíos frente al espejo, pintando sin cesar su propio rostro, como monarca, como pordiosero, como amante, como desconocido.

Aunque el escritor diga que *"el tiempo no existe por sí mismo"*, estos son textos del tiempo, escritos por el tiempo transcurrido y por el movimiento que engendra en la realidad del alma. En ellos Díaz Grey comienza a ser un anciano de quien ha desertado el amor, a quien el tiempo (y acaso Dios) ha separado implacablemente de las adolescentes sanmarianas, condenándolo a descender la ladera. Pero del mismo modo Moncha Insaurralde ha dejado de ser la indómita joven del fufansterio amoroso de Santa María y deambula por la ciudad vestida de novia; Jorge Malabia ya no es el joven acosado por la búsqueda metafísica de la belleza y esta misma puede definirse así: *"aplasta entre las manos una mariposa, una polilla, y observar durante un momento breve el resplandor que sigue al golpe y a la muerte"*. Pero todavía hay más: la autonomía de ese personaje Díaz Grey que en las obras anteriores había logrado mantenerse, aunque en el filo de la ambigüedad, cede ahora a la confesión expresa del autor, quien lo asume: la carta dirigida a Moncha Insaurralde (en *Lucrecia robada*) lleva tranquilamente las iniciales

J.C.O. Y la calidad de impávido "voveu" que constituyó la fuerza y la máscara de Díaz Grey, tras la cual se escudaron tanto el médico como el propio novelista para ver objetivamente al mundo circundante rehusándose a ser los pacientes de la mirada de los demás, se desmorona cuando Jorge Malabia le formula (en *La muerte y la niña*) la pregunta definitiva: ¿Quién es usted?

En este cambio, que fuerza a Díaz Grey-Onetti a develarse ante dos jóvenes, a deponer los resguardos y las defensas acumuladas durante tantos textos anteriores, es muy visible "*la obra profunda de la hora, la labor del minuto y el prodigio del año*", es visible el Tiempo que descoyunta y perfora la objetividad autonómica que había procurado esta literatura y hace estallar sus reglas.

Tal remoción no subvierte exclusivamente a los personajes: también desbarata los rigores narrativos. En ella pueden filiarse los descuidos que salpican *La muerte y la niña*: algunos elementales, como el sexo de un recién nacido que de niño pasa a niña diez páginas más adelante o el de ciertas frases construidas con insólita torpeza; otros hijos de inserciones extemporáneas al relato (como la carta de Johanne Schmidt, que es impertinente) o de bruscas rupturas de la unidad narrativa por disgresiones de débil conexión analógica; los más graves, resultado de una progresión errabunda de la narración que se distrae de sus propósitos iniciales para atender a los cambios sobrevenidos en algunos personajes de Santa María y que sólo podrán apreciar los lectores devotos de Onetti, aquellos capaces de leer esta "nouvelle" con una memoria viva de sus anteriores obras.

Por esta condición, que parece derivar del fantasmal enclaustramiento de Onetti en su propia creación artística, *La muerte y la niña* resulta un texto críptico para el lector común, dedicado a aquellos que están iniciados en su universo literario, sólo disfrutable para quienes conocen *El astillero y Juntacadáveres* y *Para una tumba sin nombre* y los cuentos sanmarianos. A ellos Onetti reserva pasmosos golpes de efecto, muchas veces enigmáticos o inexplicados, que los desconcertarán más con las informaciones accidentales que con las peripecias concretas del relato: así, la reaparición de Angélica Ines, la niña idiota

de *El astillero*, transformada, sin explicación alguna, en la mujer de Díaz Greu y repitiendo en las habitaciones altas de la casa los delirios de la mujer de Morasán en *Para esta noche*.

La narrativa de Onetti no prevé al lector. El no se planteó la sartreana opción de un público, estatuyendo que sus lectores deberían ser simplemente sus congéneres. El novelista construyó a lo largo de un periodo de treinta años (el que va de su primer cuento en 1933 hasta *Junta-cadáveres*) una compleja obra que respondió a incitaciones internas, a necesidades imperiosamente expresivas, a la develación de una problemática íntima —artística y moral— que sin embargo, como al margen de los cálculos del autor, dio eficaz testimonio de su circunstancia histórica hasta tornarse compartible para muchos. Y si todavía en los comienzos tuvo más peso esa circunstancia, Onetti progresivamente escribió para sí mismo, con rigor y tesón, descuidado de la presencia del lector. Como en los obsesivos novelistas de la modernidad, de Balzac a Faulkner, se puso a edificar un universo propio que reinterpretaba la realidad bajo especies de simbolismo creciente, haciendo nacer su Yoknapatawpha bajo la advocación de Santa María. Ese universo se ha ido desprendiendo, alucinatoriamente, de sus reales raíces motivadoras, desde la aparición de *El astillero*, se ha teñido de un aura teológica y fantástica y ha cobrado suficiente autonomía, corporeidad y verdad como para que el escritor buscara entrar en él, habitar gustosamente entre sus criaturas. Aún más que antes, Onetti está escribiendo para sí y hasta dentro de sí, instalado en la Santa María que inventó, analizando con sus personajes la experiencia del tiempo que pasa, de las cosas que se mueven y cambian, siempre luchando contra la sucesión que es fatalmente decrepitud, siempre a la búsqueda de una interpretación esencialista de la vida que autorice a dascalificar a la Historia como un sueño engañoso, archivarla como una mera pesadilla reiterativa.

Por eso *La muerte y la niña* se superpone a los textos anteriores a modo de comentario, corroboración o enmienda de lo que en ellos se propuso y sus virtudes deben buscarse en ese sutil movimiento que se tiende entre lo semejante y lo disemejante, entre lo que fue y lo que

es, entre dos lecciones cuyo valor y significación derivan del cotejo que las aproxima. Tanto vale decir que su autonomía literaria es precaria y que su medición crítica es la que detecta la variación introducida en este texto respecto a los patrones anteriores. Por lo mismo, la historia de Augusto Goerder al servicio de la Iglesia, que constituye su tema externo, es simplemente un movimiento, un accidente podría decirse, que muy pronto diluye su violenta tensión inicial una vez que ha cumplido la función que le cabe: detectar las modificaciones operadas en un sistema literario. En adelante el relato atiende a estas últimas y deja que se desfibre el propósito argumental explícito.

Aún aquellos escritores más reacios a la lección de la Historia (pienso en Borges cuya sombra emerge en este relato) no pueden impedir que ella establezca las líneas tendenciales de su cosmovisión. En *La muerte y la niña*, lo que la Historia introduce es un *desconcierto*, como si operara en las antípodas de su título musical, a partir del cual se elaborará la visión escéptica del mundo. "Y después, para Santa María y para mí, el desconcierto" cuando los inmigrantes toscos, tesoneros, pobres y casi ascéticos, lectores de la *Biblia*, sumisos a sus mandamientos, alcanzan por gracia de esas virtudes las riquezas mundanales, las tierras, las inversiones, y entran a la concupiscencia del dinero y del poder. Es este proceso, que será guiado por una Iglesia cómplice, el que determina la vida de un niño pobre, Augusto Goerder: aspirante a sacerdote por su ambición de ascenso social, luego escribano al servicio de los intereses económicos de una Iglesia que ingresa a ellos, para devenir por último, en un salto imprevisto y quizás menos mortal de lo que aparenta, sacerdote papista en la Alemania del Este. No sólo es hijo de una circunstancia histórica, sino que también la interpreta al nivel de su vida personal: el conflicto que explana la "nouvelle" es el que opone los preceptos éticos a los impulsos hedónicos, pues sabiendo que si su mujer queda embarazada resultará condenada a muerte, siente que la conquista de su placer implica la muerte como posteriormente ella implicará ensuciar a la infancia. Y aunque todo se envuelva con untuosidad de sacristán habrá de matar y habrá de con-

denarse a la difamación y a la mentira, según un mandato presuntamente bíblico.

Augusto Goerder no es más que el "fait divers" de la Historia, casi se diría que un teorema moral como el que Balzac le propone a su Rastignac en *Le père Goriot* bajo la fórmula de una campanilla homicida, un mandarín chino y un millón de francos. Su historia remeda en lo particular de una vida, la Historia de una sociedad en una determinada circunstancia. Pero más importantes son las consecuencias en la génesis de una cosmovisión, ya que este teorema reposa sobre una concepción del mundo que engloba a la totalidad narrativa y le confiere su peculiar significado.

Lo que se registra es un traspaso oscuro a una zona metafísica y aún teológica. El debate central opone los dos poderes: el religioso, representado por el padre Bergner y el humanista por el médico Díaz Grey, dentro de un clima manifiestamente dostoiévskiano. Los textos bíblicos explícitos, pero también las paráfrasis no confesadas de versos de Baudelaire, concurren a reforzar esta atmósfera. Sin embargo la clave del traspaso está representada por la transmutación que se opera en Juan María Brausen, héroe epónimo y fundador de la ciudad de Santa María, cuya estatua ecuestre adorna la plaza central: timidamente en *La novia robada* y francamente en *La muerte y la niña*. Brausen deviene nada menos que Dios. Mejor dicho, uno de los dioses o demiurgos de una creación incesante al estilo de la concebida por los gnósticos dentro de disciplinadas jerarquías. Es el dios de los sanmarianos, aquel a quien reza el obispo coadjutor Bergner, el que es invocado con temor por los personajes de la obra y con incredulidad y rencor por Díaz Grey, un dios craso y menor como corresponde a su directa potestad sobre los humanos y cuya estatua de bronce se va transformando para los ojos perspicaces del sacerdote y del médico: asume rasgos vacunos a medida que la "pecunia" se torna la moneda corriente de esta sociedad que se enriquece con maneras hipócritas y sentencias bíblicas. Este dios inescrutable, incomprendible, malévol, autorizador del mal en el mundo, autorizador de los caminos torcidos, de la crueldad y del espíritu homicida, es remedo de otros dioses igualmente

ciegos e incomprensibles que lo rigen y en algunos momentos puede sospecharse que sea simplemente el demonio y que todos los valores éticos hayan sido invertidos subrepticamente gracias a una complicidad universal. Pero además es una imagen que representa a la humanidad toda, siempre dominada, a una sociedad de amos y siervos donde los cambios (o revoluciones) no hacen sino consolidar este régimen, incomprensible para la razón, de sumisión y de autoritarismo.

También Díaz Grey y Jorge Malabia han aceptado este universo, han asumido la hipocresía, aunque en ellos siga alentando todavía, como últimos testigos de otra vida anterior, un drástico rechazo que, vista la realidad en que se hayan sumido, se confunde con el nihilismo. En el capítulo séptimo, Díaz Grey, cuando debe explicar quién es, cuenta la historia de su hija de quien se separó cuando ella tenía tres años, más exactamente la historia de las fotos que fue recibiendo periódicamente dando cuenta de su crecimiento: *"Y alguna noche que no será más triste que las otras, quemare todas las fotos cuya edad basu los tres años. Si me decidí a pensarla mujer sin cara no fue porque ella se estuviera convirtiendo en una mujer distinta, años tras año, un remiso correo tras otro. Lo hice porque no tuve fuerzas para tolerar que ella fuese una persona."* Ser persona es ser la máscara de sí mismo o sea una relación con el mundo o sea un pacto con la Historia o sea, forzosamente, una adulteración de una esencia o sea la vida y el tiempo y su relatividad y su cambio.

Enclaustrado, huraño, silencioso, Onetti vuelve a ser el puro soñador adolescente. A los 65 años parece repetir la frase de sus años veinte (en *El pozo*) cuando afirmaba: *"Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no."* Un proyecto desmesurado en que efectivamente no habría "personas" ni por lo tanto habría "caras" o "máscaras", pero que por lo tanto tampoco contaría con "sucesos" y prácticamente no sería una "historia", porque se situaría fuera del tiempo en la pura eternidad invariable. Exactamente lo contrario de lo que es una novela ya que el género no se presenta sino como el servidor de la historia, una puntual criada de los procesos de evolución

v descaecimiento, de la serie acumulativa de los sucesos en que tomamos contacto con personas y con sus acciones. Si en su vejez es la novela lo que parece estallar entre las manos de Onetti, es simplemente porque la fidelidad a una obsesiva pesquisa de lo puro y de lo eterno entra en colisión con el instrumento literario que ha manejado para ese fin y que se revela como un torpe barro en que sólo puede registrarse la huella de un paso pero nunca ese paso. Es la insuficiencia del género lo que en este relato se testimonia, su oscuro ligamen con los procesos de la vida y de la sociedad presentes en lo que tienen de más vulnerable y recusable porque no casualmente la novela es el género de la aventura universal de la burguesía. De tal modo que la creación artística onettiana es ofrecida como el negativo incesante de una imagen primera que no puede apresarse, la huella torpe e imprecisa, infiel, de otra aventura —anterior o posterior— que transcurre fuera de los parámetros de la narrativa. Y desde luego la nostalgia de no ser poeta, que es el *ersatz* de otras nostalgias: la de no ser santo o no ser héroe.